

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА, ПРАКТИКА



Л. Г. СУХОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 78.037(2)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ПЕДАГОГИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Девятнадцатый век в российской музыкальной культуре и педагогике, связанной с этой культурой, был отмечен многими разнохарактерными событиями и явлениями. Сегодня, по прошествии времени, видна определённая логика, определённые тенденции в явлениях и традициях, происходивших в прошлом, что и по сегодняшний день влияет на ситуацию в отечественной музыкальной педагогике. Именно поэтому так важно проанализировать исторические факты почти двухсотлетней давности – знакомство с ними поможет более точно осмыслить происходящее в наши дни.

...В 1802 году произошло событие, во многом обусловившее пути развития музыкальной культуры в России – Петербург посетил широко известный в своё время композитор, пианист и учитель фортепианной игры Муцио Клементи. Он не только произвёл фурор в кругах просвещённой русской публики; он имел опосредованное отношение к созданию российской музыкально-педагогической школы первой половины XIX столетия.

С Клементи, жившего преимущественно в Лондоне, берёт начало длительное влияние английской музыкальной культуры на российских музыкантов. Из учеников Клементи, обосновавшихся в России, могут быть отмечены трое – Александр Кленгель, Людвиг Бергер и Джон Фильд, причём имя последнего стало одним из наиболее звучных имён в истории русской музыки описываемого периода.

О Джоне Фильде писали в своё время как о человеке высокой культуры, способствовавшем распространению этой культуры в российском обществе. По воспоминаниям современников Фильда, он горячо любил Шекспира, ставил его выше всех известных ему европейских литераторов. И Шекспир, и другие феномены английской национальной культуры, включая, разумеется, и музыку, вошли в духовный мир россиян, современников Фильда, не без его по-

средничества. Фильд несомненно сблизил передовые круги русского дворянства, просвещённую его часть, с западноевропейской цивилизацией, и это сыграло свою роль, учитывая, что Англия находилась на острие этой цивилизации. Судя по сохранившимся свидетельствам и архивным данным, Фильду были близки гуманистические идеи французских просветителей и, хотя в николаевской России эти идеи находились фактически под запретом, благодаря Фильду становились достоянием определённой части петербургского общества.

При всём том, что Фильд был типичным представителем западноевропейской культуры, он органично и естественно вошёл в русскую художественную среду. Очевидно, в этом сыграли немалую роль черты его характера. Россиянам импонировала его широкая натура; о нём отзывались как о человеке благожелательном и щедром во всех отношениях, близким по своей ментальности, складу своей натуры к окружающим его людям.

Близок россиянам он был и своей художественно-эстетической позицией, взглядами и пристрастиями в музыкальном искусстве. Прославившись в качестве одного из крупнейших пианистов своего времени, Фильд во многом отвечал на запросы российской аудитории, импонировал ей своими вкусами и творческими установками. В его исполнительской манере, равно как и в его педагогике, обращало на себя внимание стремление к искренней, ненаигранной выразительности, душевной теплоте, полноте чувств; характерной для него как музыканта было также неприятие всего жёсткого, грубого в игре, предпочтению отдавалось напевной манере звукоизвлечения.

Здесь нелишне заметить, что певческая манера фортепианной игры, «внедрение бельканто в инструментализм» (Б. Асафьев) уже в описываемую пору были характерной чертой российской музыкально-исполнительской стилистики, той эстетической плат-

формой, на которой стояло большинство русских музыкантов и любителей музыки; что касается Фильда, то его вклад в эту эстетику трудно переоценить. «Хотя я слышал его немного раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчётливую игру, – вспоминал М. И. Глинка. – Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату ... Игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна» [2, с. 44–45].

Из учеников Фильда наибольшую известность snискали М. Глинка, А. Верстовский, А. Гурилёв, В. Одоевский, М. Шимановская, А. Дюбюк, А. Герке и другие представители российской творческой элиты первой половины XIX столетия. Его по справедливости считали одним из лучших педагогов своего времени, и он действительно воплощал передовые тенденции в педагогике описываемой эпохи. Так, например, он всячески поощрял самостоятельность учащихся, инициировал их познавательную активность и творческую независимость.

Деятельность Фильда в России служила своеобразным аргументом против декларировавшихся в описываемую пору позиций славянофилов во главе с И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым, С. П. Шевырёвым и некоторыми другими представителями российской интеллигенции. И. В. Киреевский в своей статье «О необходимости и возможности новых начал для философии» (1856), равно как и в других своих поздних работах, проводил определённый водораздел между российской и западноевропейской цивилизациями, противопоставлял их друг другу. Западную культуру, по Киреевскому, отличают рассудочность, холодный интеллектуализм; для неё характерна ставка на внешне-формальную образованность, на секуляризацию в общественной жизни и в системе образования. В противоположность этому уклад жизни в России традиционно проникнут идеями православия, братства и христианского смирения. Отличен, согласно Киреевскому, и сам «генотип» россиянина, его внутренний душевный облик; выражаясь современным языком – его национальная «ментальность». Рационализму, индивидуализму и прагматизму выходца из западного мира – будь он англичанином, французом, немцем и т. д. – русский человек противопоставляет широту и многогранность духовного мира, органичное единство рационального и эмоционального, идею «соборности», то есть «всеединства и взаимопонимания».

Фильд фактически опровергал в заочной дискуссии со славянофилами большинство их постулатов и идеологических установок. По складу своей натуры, по чисто человеческим «параметрам» он был весьма близок к «типажу» россиянина с присущей тому национальной характерологией. Достаточно близко к идейно-художественным принципам русской национальной культуры было и его эстети-

ческое «крело», накладывавшее ясно видимый отпечаток на музыкально-педагогическую и концертно-исполнительскую деятельность.

По своему влиянию на российскую художественную культуру и музыкальную педагогику вровень с Фильдом может быть поставлен и Адольф Гензельт, бывший одним из наиболее видных представителей немецкой музыкальной «диаспоры», обосновавшейся в России ещё в предыдущем столетии.

Музыкально-педагогическая и культуртрегерская деятельность А. Гензельта в России продолжалась около полувека. Причём, Гензельт был не только выдающимся педагогом, в классе которого занимались Н. С. Зверев, В. В. Стасов, а также многие другие видные представители отечественной культуры и художественной интеллигенции (на протяжении ряда лет Гензельт преподавал фортепианную игру в Училище правоведения и Смольном институте). Он был одновременно также Главным инспектором музыкальных классов ведомства императрицы Марии Фёдоровны во всей России. Иными словами, его влияние как педагога-практика и чиновника на музыкальную культуру страны было весьма велико.

Гензельт как личность и музыкант-профессионал представлял собой едва ли не противоположность Фильду. Его знали как человека по-немецки пунктуального, рационального и точного в своих действиях. Как поборник аккуратности, порядка и организации музыкального дела он не знал себе равных. Скорее всего, именно эти характерологические черты и особенности Гензельта и оказывали позитивное воздействие на российскую музыкальную среду, где в описываемую пору процветал дилетантизм, который, несомненно, мешал дальнейшему развитию музыкального образования, лишал его надежных и прочных профессиональных основ.

Одним из наиболее важных аспектов деятельности Гензельта был теоретико-методический. Именно Гензельтом были заложены основы методологии как особого «жанра» в российской музыкально-педагогической культуре. Так, большой известностью в музыкальных кругах пользовались в своё время «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведений» (Санкт-Петербург, 1869). «Правила» Гензельта предписывали обучающимся музыке и их наставникам обращать внимание «не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное её изучение, потому что только основательным изучением достигается блеск её...»

Итак, неприятие внешней виртуозности, углублённое понимание музыкального материала, приоритет внутреннего над внешним, – эти, как и другие, принципиально важные, черты российской музыкально-педагогической школы, во многом идут от Гензельта.

Порицал он и распространённую практику непомерно длительной, монотонной работы над ограниченным по масштабам репертуаром, что вело к сужению художественно-познавательных интересов учащихся, притупляло их интерес к занятиям. Критикуя подобную практику, Гензельт писал: «Непоправимые последствия этого состоят в том, что ученицы проводят по несколько месяцев за одной и той же пьесой, нередко совсем останавливаются на одной и той же странице, занятие перестаёт быть музыкальным и переходит в механическое, убивающее дух...»

И ещё один весьма существенный фрагмент из труда Гензельта. Юных музыкантов, указывая на них, нужно направлять по такому пути, на котором они «не нуждались бы в посторонней помощи при дальнейшем изучении игры на фортепиано». Иными словами, учить учиться – такова была установка Гензельта-педагога и методиста; такова была его позиция, сохранившая свою актуальность вплоть до нашего времени.

Объективно деятельность Гензельта в России была направлена против дилетантизма, распространённого в системе домашнего музыкального воспитания и образования. Усилия его диктовались стремлением создать в стране хорошо организованную, упорядоченную, базирующуюся на современных технологиях систему государственного образования.

В целом Гензельт сыграл бесспорно позитивную роль в истории русской художественной культуры. Его «альтернативность» некоторым национальным особенностям в области музыкального воспитания и образования принесла, как показало время, положительные результаты. Деятельность Гензельта свидетельствовала в пользу органичного синтеза западноевропейских и российских начал в образовании, того синтеза, в поддержку которого выступали в середине XIX столетия А. И. Герцен, Н. В. Станкевич, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский и др. Как и они, Гензельт был за научный подход к образованию, за методологическую обоснованность его. И это сыграло исторически важную роль в противостоянии концепциям ложно понимаемой «особости пути» русской педагогики, тенденциям к изолированности её от западноевропейских аналогов.

Большое значение в описываемый период имела также деятельность Антона Августовича Герке. Поляк по национальности, Герке на протяжении длительного времени обучался за рубежом – у Ф. Калькбрэннера (Париж), Ф. Риса (Гамбург), И. Мошелеса (Лондон). Не будет ошибкой утверждать, что именно Герке больше чем кто-либо из современных ему музыкантов-педагогов (исключая, может быть, только Гензельта) способствовал сближению русской и западной музыкальных культур.

Обосновавшись с 1832 г. в Петербурге, Герке активно участвовал в концертной жизни города. Он был одним из учредителей Симфонического общества,

выступал в Университетских концертах, в концертах Бесплатной музыкальной школы. В период, предшествовавший созданию первых российских консерваторий, Герке прославился как знающий, высококвалифицированный педагог. Среди его многочисленных учеников были В. В. Стасов, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, Г. А. Ларош и др.

Бесспорная заслуга Герке заключалась в том, что он внедрил в учебно-педагогический репертуар сочинения современных композиторов, в частности, Шопена, Шумана, Листа. Он вообще жадно впитывал всё новое – в композиторском творчестве, в исполнительском искусстве, в педагогических (методических) идеях. Исследователи, обращавшиеся к Герке, писали о его подлинной страсти ко всему новаторскому, прогрессивному, о его стремлении расширить свой профессиональный кругозор, приобрести новые знания – ради чего он и предпринимал частые поездки за рубеж. «Герке, – отмечал В. В. Стасов, – следил за всем новым в музыкальном деле, и я, именно благодаря ему, слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюд Тальберга и Листа, но даже и Шопена и Шумана» [5, с. 261–262].

Деятельность Герке, так же как деятельность Фильда, Гензельта и других иностранцев, трудившихся на педагогическом поприще в России, была серьёзным, многозначительным фактором в дискуссии о путях национального образования, которая набирала силу именно в описываемый исторический период. С одной стороны, всё более рельефные очертания приобретало течение, ориентированное на приоритеты российской духовности, российских национальных традиций. Представленное в трудах К. Д. Ушинского и его последователей, оно пользовалось заметной поддержкой в кругах отечественной интеллигенции. Противопоставляя свои идеологические позиции, свои философско-педагогические воззрения канонам западноевропейской (прежде всего немецкой) педагогики, утвердившейся в некоторых областях российской системы образования, К. Д. Ушинский писал: «... Воспитание, созданное самим народом и основанное на народных началах, имеет ту воспитательную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа» [6, с. 161]. Эта бесспорно верная мысль приобретала в трактовках некоторых радикально настроенных приверженцев «национальной идеи» в образовании искажённые очертания; слышались подчас даже голоса, призывавшие к бойкоту всего «иностранный» в отечественной культуре и образовании. Это – с одной стороны. С другой, именно Герке, равно как и его коллеги из западноевропейских стран (многие из которых, к слову, родились в России) доказывали своей деятельностью целесообразность приобщения российской учащейся молодёжи к подлинным ценностям мировой культуры, тем более

в таких специфических сферах, как художественное (музыкальное) творчество. Пример Герке, равно как Фильда и Гензельта, свидетельствовал, что различные компоненты национальной и интернациональной культуры должны органично сплавляться в единое, гармоничное целое; и что отрыв одних достижений культуры от других, их взаимная изоляция друг от друга ничего кроме ущерба подрастающему поколению не принесут.

Наконец, к той же плеяде педагогов-музыкантов, что и Герке, принадлежал и Александр Иванович Виллуан, сын французского эмигранта, переселившегося в своё время в Россию. Француз по происхождению, получивший добротное музыкальное воспитание у немецких педагогов (Альбрехтсбергера и Фоглера), Виллуан стал одной из наиболее заметных фигур в российской музыкальной педагогике доконсерваторского периода; уже одно то, что он был учителем братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, отдало ему особую роль в истории русской музыки. Но только лишь участием Виллуана-педагога в творческом становлении братьев Рубинштейнов его значение не ограничилось. Он был одним из выдающихся музыкантов-методистов своего времени, человеком, во многом способствовавшим внедрению рациональных теоретико-методических начал в русскую музыкально-исполнительскую школу.

Утверждая своей деятельностью эффективные принципы работы над музыкальными произведениями, Виллуан выступал за разумное сочетание технических экзерсисов с общехудожественным развитием молодых музыкантов, что являло скорее исключение, нежели правило в музыкально-педагогическом обиходе середины XIX столетия. Он воспитывал высокие художественные вкусы у учеников, способствовал расширению и обогащению палитры их творческих интересов.

И ещё одно свидетельство, принадлежащее А. Неустрову: «Виллуан заботился о правильном положении не только пальцев и кистей рук и всего туловища. Его основная идея развития фортепианной техники, его, можно сказать, реформа этой техники состоит в том, что успехи, которые получались прежде посредством лишнего труда и времени, должны быть в наш век заменены обдуманым анализом движения членов, основанным на положительных правилах» [цит. по: 4, с. 520].

Как музыкант Виллуан прочно стоял на художественно-эстетических позициях российской аудитории. Он настойчиво добивался от учеников «пения на фортепиано», что неизменно почиталось среди широких кругов русских слушателей. Примечательно, что французские музыкальные критики, познакомившись с игрой молодого А. Рубинштейна, которого Виллуан сопровождал в его гастрольной поездке по западноевропейским странам, писали: «Но что особенно поражало в игре пианиста и что,

конечно, всецело должно быть отнесено к заслуге Виллуана, это не лёгкость преодоления технических трудностей, не сила и бравадность, это – исполнение простых требующих внимания и вкуса мест, это – пение на фортепиано» [там же].

Характерно отношение Виллуана к составлению учебного репертуара, которое было столь же нестандартным, сколь и новаторским по меркам XIX столетия: «В выборе пьес советую избегать многих бесплодных, бесхарактерных упражнений, вроде “Школы беглости” (Черни) – они не ведут к обещанной заглавием беглости и плавности и притом вполне истощают эстетическое чувство в исполнении. Выбирать следует пьесы певучие характеристические, которые образуют вкус и в особенности стиль музыкальной фразировки» [7, с. 39–40].

Как уже отмечалось выше, Виллуан видел свою задачу в том, чтобы рационализировать (оптимизировать, как сказали бы сегодня) процесс работы учащегося над музыкальным материалом. В своей «Школе» он писал, что малолетним ученикам следует упражняться строго дозированно, от получаса до часа в день, уделяя минимум времени на технические экзерсисы. Что касается взрослых музыкантов, то и им Виллуан рекомендовал не увлекаться многочасовой зубрёжкой на инструменте; достаточно, считал он, трёх-четырёх часов занятий в день, но при условии, что ни одна минута не будет потеряна попусту.

Такова была ситуация в российской музыкальной педагогике доконсерваторского периода, то есть до начала шестидесятых годов. Нельзя не видеть в ней большого вклада иностранных специалистов, либо прибывших в страну уже широко известными мастерами, либо родившимся здесь (подобно Виллуану) и считавшими Россию своей подлинной Родиной.

Прежде всего, люди, подобные Фильду и Гензельту, Герке и Виллуану, способствовали налаживанию контактов между российскими музыкантами и западноевропейской художественной культурой, внедряли в концертный и педагогический обиход произведения Бетховена, Шопена, Шумана, Листа и других западных композиторов. Английские, немецкие и французские музыканты привносили элементы профессионализма в русское музыкально-исполнительское искусство и педагогику, внедряли передовые достижения зарубежной музыкально-теоретической и методической мысли. Содействуя поддержанию на высоком уровне концертной жизни в Санкт-Петербурге, Москве и других российских городах, наиболее авторитетные и популярные иностранные музыканты помогали формированию нового контингента русских слушателей, способствовали образованию корпораций музыкантов-профессионалов, что создавало необходимые предпосылки для возникновения первых русских консерваторий. При этом лучшие, наиболее чуткие из иностранцев глубоко проникались российскими художественными идеями, российской «мен-

тальностью», координируя свою деятельность с эстетическими запросами и вкусами русских людей.

Нелишне напомнить, что в середине XIX в. некоторые радикально настроенные «западники» в кругах русской интеллигенции утверждали, что все основополагающие педагогические постулаты уже открыты и опробованы в европейских странах, а потому россиянам достаточно заимствовать и аккумулировать их, привить западноевропейские педагогические идеи на российской почве. Против такой позиции, как известно, активно выступали и К. Д. Ушинский, и Н. И. Пирогов, и Л. Н. Толстой и др.

Профессиональная и гражданская позиция Фильда, Гензельта, Герке, Виллуана не только дезавуировала идею автоматического переноса чего-либо из одной педагогической среды в другую, но, напротив, вела «де-факто» к осознанию самоценности и неповторимости русской художественной культуры, включая, естественно, и музыкальную культуру. Подтверждалась глубоко верная мысль Ж.-Ж. Руссо, полагавшего, что «как задача нравственного образования

отдельной личности заключается в сохранении личности при восприятии ею внешней культуры своей самобытности и свободы, своей непосредственности и целостности, точно так же и задача образования народа состоит в том, чтобы давление внешней культуры не перевесило свободной самобытности его творческих устремлений и не разрушило его внутренней целостности» [цит. по: 1, с. 338].

Не противопоставление Западу, не искусственная изоляция от него, а творческая переплавка лучших достижений западноевропейской культуры и педагогики применительно к российским условиям – именно это демонстрировала деятельность Фильда, Гензельта, Герке, Виллуана и их коллег. Не принципиальное разведение путей цивилизации на Западе и в России, а их сближение в интересах обеих сторон, их взаимообогащение – такой должна быть стратегическая установка русской музыкальной педагогики, в чем убеждает, в частности, ретроспективный анализ этой педагогики, датированной первой половиной XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессен С. И. Основы педагогики. – М., 1995.
2. Глинка М. И. Записки. – М.; Л., 1930.
3. Русская музыкальная газета. – 1914. – № 18–19.
4. Русская старина. – М., 1889.
5. Стасов В. В. Училище Правоведения сорок лет тому назад // Русская старина. – М., 1881.
6. Ушинский К. Д. Собрание сочинений. В 11 т. Т. 2. – М., 1956.
7. Школа для фортепиано, принятая Консерваторией, состоящей при высочайше утверждённым Русским Музыкальным Обществе в С.-Петербурге. Сочинения А. И. Виллуана. – СПб., 1863.

Сухова Лариса Георгиевна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры теории
и истории исполнительского искусства
и музыкальной педагогики
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

